



TROILUS AND CRESSIDA o la humanidad pigmea según Shakespeare

Lilia Granillo Vázquez

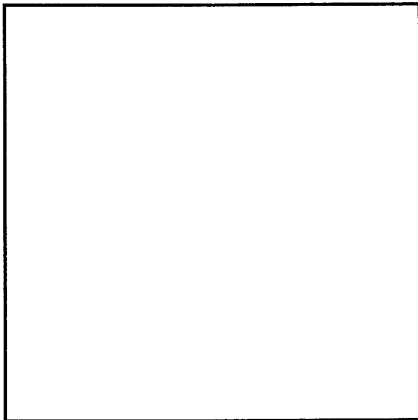
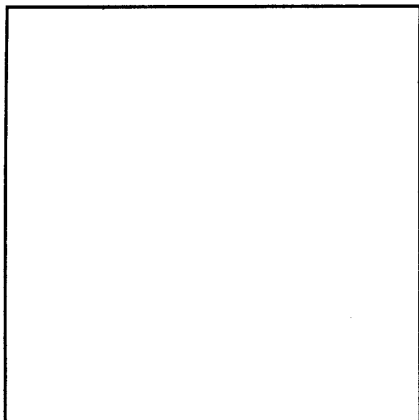
LA serie de relatos que forman la historia de la guerra de Troya es de los temas clásicos que ha atraído a mayor número de escritores británicos. Dentro de la serie, destaca el amor que el heroico Troilo siente por Crésida y la traición de que es víctima, cuando Crésida cambia de amante y de bando político, y prefiere a Diomedes. Precisamente el tema de la perfidia femenina, proyectado mediante el sufrimiento de un gran varón, Troilo, a quien traiciona una veleidosa mujer, Crésida, ha sido tratado por tres grandes autores ingleses, representantes de sendas etapas significativas en la historia literaria de Inglaterra. Chaucer, Shakespeare y Dryden han utilizado dicho episodio apócrifo –en la fuente homérica se menciona de paso a Briseida– para convertirlo en tema poético: Chaucer en la época medieval; Shakespeare durante la isabelina, y Dryden en la neoclásica. Además, el triángulo Troilo-Crésida-Diomedes ha proporcionado material gracias al cual otros escritores de Gran Bretaña, como el escocés Henryson, pasaron a la posteridad.¹

Troilus and Criseyde es uno de los mejores poemas chaucerianos, merecedor de estudios tan exhaustivos como los que se dedican a *Canterbury Tales*. La versión dramatizada por Dryden, está igualmente a la altura y el genio del estilo del autor. Tanto Chaucer como Henryson y Dryden, conciben los conflictos del triángulo y de las personalidades con un tono poético de alta calidad. Con ciertas variantes, cada uno expresa la problemática del amor traicionado y de la traidora mujer con la delicadeza y el "tacto" literario que correspondía, en la respectiva época, a los asuntos amorosos de la Antigüedad clásica, que por lo mismo era paradigmática o

ejemplar. En contraste, el tratamiento que Shakespeare da al mismo tema griego, coloca esta versión en un sitio muy especial dentro de la producción shakespeariana, y, en general, de la dorada época isabelina.

Troilus and Cressida presenta múltiples dificultades al espectador, al lector, al crítico y al director teatral. No es sólo que la obra no fuera, en su tiempo, del agrado del público de Shakespeare; aunque hubo varios ensayos, nunca llegó a representarse completa en el *Globe*; pues era "too much for the vulgar". Si acaso, se sospecha que pudo haberse presentado en los círculos íntimos de los *Inns of Court*, donde se reunían un puñado de nobles cínicos y sofisticados, ávidos de desafíos intelectuales y morales; y, aún así, tampoco a ellos les impresionó; o no la comprendieron. Debido a que hay quienes consideran que es un "intento fallido", incluso se ha llegado a dudar de su autenticidad. Es decir que en distintas épocas, los críticos han pensado que Shakespeare no "pudo haber escrito" algo así. Ni siquiera la amplitud de criterio de la época actual y la moral relajada contemporánea garantizan el acceso a la obra. En opinión de los conocedores, "probablemente, ninguna producción moderna de esta obra puede convertirla en una experiencia teatral satisfactoria".²

La leyenda negra que rodea a la pieza ha llevado a los críticos a considerarla como una de las llamadas *problem plays*, creación dramática alejada de las ingeniosas comedias como *The taming of the shrew* (*La doma de la Bravía*) o *Midsummer-Night's Dream* (*Sueño de una noche de verano*). Incluso la fecha en la que *Troilus* ha sido datada (1601-1602),



la sitúa al inicio de lo que los estudiosos consideran el *gloomy period*, o período oscuro,³ en la producción poética del autor de Stratford. Supuestamente, a *Troilus and Cressida* seguirían *All's well that Ends well*, otro *problem play*, la sangrienta *Coriolanus* y demás grandes tragedias, remotas en temática y punto de vista de piezas como *The merry wives of Windsor* (*Las alegres casadas de Windsor*), o *The Merchant of Venice* (*El mercader de Venecia*). Shakespeare habría de superar tal etapa pesimista alrededor de un decenio después. El *gloomy period* produjo clásicos como *Macbeth* y *King Lear*, pero también incógnitas como *Troilus and Cressida*.

Esta "comedia" (ha sido etiquetada indistintamente como tragedia, comedia o historia) incomoda a lector y espectador no sólo porque los personajes, que son conocidas figuras paradigmáticas de mitos y leyendas, a veces aparecen rodeados de toda su pompa y grandeza, y otras, inmersos en un mundillo de chismes y enredos. Lo más desconcertante es comprobar que el autor, en ambas esferas, logra que los personajes se desenvuelvan con absoluta soltura. El ingenioso Ulises, para citar a un personaje que todos conocemos, se ve obligado a urdir una triquiñuela simplona para tratar de que el pelida Aquiles vuelva al orden; por si fuera poco, Ulises, que no resulta tan ingenioso, fracasa. Nuestra extrañeza aumenta al ver al grandioso Pelida, compendio de hombría, enredado en una relación homosexual con Patroclo, hecho que no deja de subrayar Tersites. Por otro lado, el despliegue de lirismo de Troilo a menudo contrasta con el pragmatismo de Pándaro, quien, en muchas ocasiones, llega hasta a ridiculizarlo. En la escena segunda del acto III, precisamente ante la ansiada entrevista con la amada, Troilo suplica poéticamente a su intercesor: "...O gentle Pandar/ From Cupid's shoulder pluck his painted wings./ And gly with me to Cressid..." (¡Oh mi gentil Pándaro, arranca de los hombros de Cupido sus alas de mil colores y huyamos juntos con Crésida!).⁴ A lo que el pragmatismo de Pándaro responde:

"Walk here i'th'orchard. I'll bring her straight" (Entra en el jardín. En seguida te la traigo). Las melosas peticiones de Troilo son innecesarias, pues Crésida vendrá de todos modos.

¿Para qué abundar en las alusiones obscenas de Pándaro o de Tersites? Hasta la misma Crésida, epítome de la femineidad, es capaz de expresarse en forma vulgar. Después de la consumación amorosa, cuándo cabría esperar —por cánones literarios y de género— la can-

ción matinal de los enamorados, o el lamento por la doncellez perdida, tío Pándaro llama a la puerta y Crésida estalla: "A pestilence on him! Now will he be mocking./ I shall have such a life" (IV.2.21-1) (¡La peste sea con él! Ahora vendrá a burlarse. ¡Voy a tener tal vida!...)

Desde el punto de vista dramático, abundan las situaciones chuscas, como cuando el gran Héctor —envuelto en una nube de heroicidad y valor guerrero— se dispone a sostener un duelo con Tersites, aun cuando la baja ralea de este último es de todos conocida. O como cuando Pándaro, en el desfile triunfal de las grandes figuras troyanas, no reconoce momentáneamente a Troilo, a cuyo servicio dice estar (I.2.234-6). Ello sucede precisamente cuando la intención cupidesca de nuestro personaje es resaltar ante Crésida los grandes valores, "inconfundibles", de Troilo.

Por lo mismo, no es fácil decidir el género al que *Troilus and Cressida* pertenece, ni tampoco el mensaje poético que el dramaturgo quiso expresar. Por una parte, las situaciones chuscas —y la ridiculización de los personajes— nos harían pensar en una comedia, o más específicamente, en la comedia satírica del tipo de las que Ben Johnson escribió. Por la otra, abundan también las escenas serias y grandilocuentes; por ejemplo, la asamblea de los generales griegos, y aún hay otras que pueden considerarse francamente trágicas, como aquella en la que Troilo y Ulises son testigos de la traición de Crésida.

¿De qué trata *Troilus and Cressida*? Temáticamente se advierten dos de los tópicos que Shakespeare supo exponer tan magistralmente en otras obras: el amor y la guerra. Mejor dicho, los conflictos amorosos y los conflictos político-sociales; el hombre ante los deseos individuales y ante los deberes públicos. Uno de los grandes aciertos de la obra es la feliz combinación de estas dos posibilidades dramáticas. Sobre todo al principio, la crisis de Troilo se debe en mucho a la inestabilidad que provoca el verse dividido entre el deber troyano –participar en la contienda– y lo que él llama "cruel battle, here within" (I.1.3)– el combate interior: su amor por Crésida. Aquiles, su contraparte griego, parece estar reducido a la inactividad por el amor a Polixena. No cabe duda de que los temas del amor y la guerra, del hombre y su sociedad en conflicto se alimentan e iluminan mutuamente en el transcurso de la obra.

Pero ni siquiera esta interpretación es cabal. El amor de Troilo por Crésida en lugar de ennoblecerlo, lo degrada a tal punto que le impide cumplir con el sagrado deber de troyano. Asimismo, lo que él dice sentir por Crésida no es amor, sino una atracción sexual, casi instintiva por lo enceguedora, y su afán guerrero es más bien un acto de despecho que de valentía. En el caso de Aquiles, la pasión por Polixena lo lleva a faltar a su palabra, a no librar un duelo que él mismo había concertado. Otra interpretación apunta que el egregio Aquiles se retira del campo de batalla por un orgullo absurdo e incongruente; la seguridad de saberse el mejor entre los guerreros lo lleva a darle la espalda al retador, quien así se convierte en su vencedor. Por lo demás, el héroe griego jamás aparece como tal: en la obra nunca realiza una acción heroica ante nuestros ojos. Por el contrario, las alusiones a su homosexualidad son constantes y socavan la hombría y el arrojo aparentes. En general, el lector de *Troilus and Cressida* no encuentra ni amor verdadero ni guerra real; sólo se suceden ante él escenas de lujuria prostibularia, y escaramuzas y reyertas de poca importancia.

¿Qué es, pues, *Troilus and Cressida*? ¿Qué se proponía su autor al elaborar una versión tan particular de la consabida historia? ¿Será acaso una obra fallida? Nuestra intención es responder a estas interrogantes o, cuando menos, proporcionar elementos de juicio que permitan situar la obra, comprenderla y aquilatar su valor, si es que lo tiene. Este trabajo será, en términos de Todorov, un *comentario*, o sea la explicación de la obra literaria por medio de una paráfrasis que ilumine el significado.⁵

El arma desarmada

La escena inicia con un prólogo que se autonombra "armado", a diferencia de los prólogos "desarmados", típicos de Ben Jonson. Para nuestros fines, es más importante advertir que el prólogo nos promete un relato de guerra, razón por la cual está armado. Sin embargo, la primera línea del primer personaje en orden de aparición, Troilo,

rompe con tal promesa; se desvanece la atmósfera bélica que el "Prologue armed for battle" (P. stage direction) había anunciado: "Call here my varlet, I'll unarm again" (I.1.1) (Llamad a mi escudero; quiero desarmarme ya).

En la obra, como veremos, pocas veces se ejecuta lo que se dice o se piensa. Aquí el personaje masculino del título aparece más como el enamorado de un poema de amor cortés, que como el héroe guerrero, hijo de la Troya valerosa. Así pues, a pesar de la declaración del prólogo,

... From isles of Greece
The princes orgulous, their high blood chafed,
Have to the port of Athens sent their ships,
Fraught with the ministers and instruments
Of cruel war...

(... De las islas de Grecia, los príncipes orgullosos, encendida su noble sangre por la cólera, han enviado al puerto de Atenas sus naves, cargadas de ejecutores y de instrumentos de una guerra cruel...),

no debemos esperar un relato sobre la famosa contienda. El propio Prólogo nos advierte que la historia empieza a la mitad:

...our play
Leaps o'er the vaunt and firstlings of those broils,
Beggining in the middle, starting thence away
To what may be digested in a play (pp. 26-29)

(...nuestra obra, salta por encima del principio y los preludios de estas contiendas, comienza justamente en la mitad, y parte de allí para recoger en el camino todos los acontecimientos que puedan dramatizarse...)

Con esta aclaración, el espectador sabe que no verá el acostumbrado comienzo, desarrollo y desenlace de una acción dramática. Es como si el autor hubiera querido advertirnos de que simplemente seremos testigos de episodios, que desfilarán ante nuestros ojos escenas furtivas, entresacadas de la acción de la guerra entre griegos y troyanos. Ya Chaucer, en su *Troilus and Criseyde*, había hecho algo semejante. En las primeras líneas del poema resumió el asunto que trata. De esta manera, el lector sabe que la narración no estará sujeta únicamente al desarrollo de la acción. Al resumir los acontecimientos, el poeta subraya que la acción no es lo importante, sino el proceso interior de los protagonistas.⁶ Por su parte, Shakespeare nos adelanta que la obra no tiene principio, y, como veremos, tampoco tiene final.

El combate interior

En la primera escena, Troilo da cuenta a Pándaro del amor que lo aqueja por su sobrina. Hablando siempre en un estilo muy elevado, nuestro personaje no narra, sino analiza su conflicto,

Why should I war without the falls of Troy
That find such cruel battle here within?...
I am weaker than a woman's tear.
Tamer than sleep, fonder than ignorance... (I.1.2-11)
(¿Por qué he de ir a batirme fuera de los muros de Troya, cuando encuentro aquí en mi interior, un combate tan cruel?... Soy más débil que una lágrima de mujer, más blando que el sueño, más fácil de engañar que la ignorancia...)

Y cuando Pándaro aconseja que espere la ocasión adecuada, el troyano replica con una explosión surgida de la más pura desesperación: "I tell thee I am mad/ In Cressid's love..." (I.1.53-54) (Te digo que estoy loco de amor por Crésida).

La retórica empleada en la expresión de sentimientos parece muy adecuada. A los consuelos del viejo –que celestínicamente pondera la belleza de la sobrina– Troilo reprocha:

...Thou answer'st she is fair,
Pour'st in the open ulcer of my heart
Her eyes, her hair, her cheek, her gait, her voice;
Handlest in thy discourse. O that her hand
In whose companion all whites are ink,
Writing their own reproach...
This thou tell'st me...
But, saying this, instead of oil and balm
Thou lay'st in every gash that love hath given me
The knife that made it (I.1.53-65)
(...me respondes que es hermosa; viertes, en la úlcera abierta de mi corazón, sus ojos, su cabellera, su rostro, su andar, su voz; en tus palabras agitas delante de mí, su mano. ¡Oh, su mano!, en comparación con ella... todas las cosas blancas son tinta que escribe una confesión de inferioridad... Esto me dices, pero al hablar así, en lugar de aceite y bálsamo, pones en cada una de las heridas que el amor me causa, el cuchillo que las abre).

Tras la dolorida expansión, Pándaro contesta llanamente: "I speak no more than truth" (I.1.66) (No digo más que la verdad). A nadie pasa inadvertida la simplicidad de las respuestas de Pándaro. Shakespeare expresa esto estilísticamente pues lo hace hablar en prosa. A cada explosión de sentimiento del joven, el tío de Crésida tiene a flor de labio máximas de prosaica sabiduría popular. Mientras que en el discurso de Troilo abundan las frases elevadas y las metáforas ingeniosas, Pándaro utiliza imágenes culinarias para dar a entender que el "pastel" pronto estará en su punto. Pándaro sabe que el banquete de Troilo depende de él, y que llegará a su debido momento.

En efecto, el viejo habla con la verdad. Y Troilo, a pesar de no reconocerlo públicamente, lo sabe; en un breve apartado dice: "I cannot come to Cressid but by Pandar;/ And he's as tetchy to be wooed to woo/ as she is stubborn, chaste against all suit (I.1.99-101) (No puedo

llegar a Crésida más que por Pándaro, y él es tan reacio a dejarse cortejar por mí para que yo la corteje, como ella es terca en ser casta, reacia a toda solicitud).

Desde la primera descripción que hace Troilo de la amada, se manifiesta la auténtica naturaleza del sentimiento. Los ojos, el pelo, las mejillas, la manera de caminar, la voz de Crésida, le infligen las heridas amorosas. La atracción que siente hacia ella está basada exclusivamente en la hermosura aparente, aunque la retórica y la intensidad de la emoción aludan a un romance grandioso:

Her bed is India; there she lies a pearl
Between our Ilium and where she resides
Let it be called the wild and wandering flood
Ourself the merchant, and this sailing Pandar
Our doubtful hope, our convoy and our
bark...(I.1.104-108)

(Su lecho es la India, allí reposa como una perla. Al espacio comprendido entre nuestra Ilión y el sitio en que reside, llamémosle el mar salvaje y errante; somos el mercader, y ese flotador de Pándaro es nuestra dudosa esperanza, nuestro transporte y nuestra barquilla).

Troilo no reprocha a Crésida la frialdad ni el desinterés, sino su obstinación en no cederle la castidad. El suyo no es un combate interior, del alma; es un combate carnal.

Su actitud ante la lucha socio-política, adolece también de ligereza. Cuando Pándaro deja la escena, enojado por la desconfianza del joven troyano, entra Eneas preguntando a Troilo por qué no está en el campo de batalla. En el rápido intercambio de noticias, se percibe el desdén hacia la guerra, y también hacia los protagonistas (a quienes la herencia clásica Occidental, sobre todo en pleno Renacimiento, ensalzaba como paradigmas del comportamiento humano):

T: What news Aeneas, from the field today?
A: That Paris is returned home, and hurt.
T: By whom, Aeneas?
A: Troilus, by Menelaus.
T: Let Paris bleed; 'tis but a scar to scorn: Paris is
gored with Menelaus 'horn" (I.1.112-116)
(T: ¿Qué novedades hay en el campo de batalla? E: Que Paris ha regresado al hogar, y herido. T: ¿Por quién Eneas? E: Por Menelao, Troilo. T: Que Paris se desangre. No es más que un rasguño escarnecido; Paris fue herido por los cuernos de Menelao).

Tras la cínica declaración, Troilo se apresta al combate –a lo que él llama *sport*– mientras que en nuestros oídos aún resuenan sus primeras palabras: "¿Por qué guerrear fuera de Troya cuando dentro se libra tan cruel batalla?" Seguramente tales incongruencias no son errores shakespearianos. Por el contrario, el autor desea presentar ligereza e inconsistencia como parte del carácter del personaje.

La perla de India

En la siguiente escena, Crésida interroga a Alejandro para enterarse de los acontecimientos en Troya. Su actitud es, como todo en ella, superficial y apático; y está salpicado con dejos de burla. Mientras que el discurso de Troilo es siempre elaborado y aun extravagante, el lenguaje de Crésida se distingue por el laconismo; las intervenciones son preguntas directas o aseveraciones prontas, lo que pone de relevancia su perspicacia. Por si hubiera alguna duda, Shakespeare ha querido que ella—objeto del amor poético—a veces hable en prosa, alejándola de lo sublime y emparentándola con el pragmatismo de Pándaro. Por ejemplo, mientras que Alejandro se esfuerza en justificar el enojo de Héctor con Ajax (el sobrino de Héctor que, siendo troyano, pelea al lado de los griegos), Crésida interroga: "But how should this man that makes me smile, make Hector angry?" (I.2.31-32) (Pero, ¿cómo ese hombre, que a mí me arranca una sonrisa, ha podido despertar la cólera de Héctor?).

El agudo ingenio de Crésida se manifiesta mejor en la escaramuza verbal entre ella y su tío. Pándaro intenta destacar las virtudes de Troilo, mientras Crésida se empeña en contraponerlas con las de Héctor. Crésida, con su apariencia de ligereza, oye como al descuido las consideraciones del viejo, y si ante Pándaro jugaba con Troilo, ahora juega, en un coloquio humorístico, a poner en evidencia a su tío:

C: What, is he angry too?

P: Who, Troilus? Troilus is the better man of the two.

C: O Jupiter! There's no comparison.

P: What, not between Troilus and Hector? Do you know a man if you see him?

C: Ay, if I ever saw a man before and knew him.

P: Well, I say Troilus is Troilus.

C: Then you say as I say, for I am sure he is not Hector (I.1.2.60-69)

C: Cómo, ¿está colérico también? P: ¿Quién, Troilo? Troilo es el más valiente de los dos. C: ¡Oh Júpiter! No hay comparación. P: ¡Cómo! ¿Que no hay comparación entre Héctor y Troilo? ¿Conoceis a un hombre cuando le veis? C: Ciertamente, si lo he visto y conocido antes. P: Bien, os digo que Troilo es Troilo. C: Entonces, decís lo mismo que yo, pues estoy segura de que él no es Héctor).

Astutamente, Crésida se muestra indiferente a la apología de Troilo. Cuando los héroes troyanos desfilan frente a ella, adopta una pose, como si no conociera a su enamorado; siempre parece no darse cuenta de las intenciones del tío. Sólo cuando se ve materialmente acosada, confiesa la defensiva que realiza: ella está "Upon my back, to defend my belly; upon my wit, to defend my wiles; upon my secrecy, to defend mine honesty; my mask, to defend my beauty..." (I.2.272-275) (En guardia sobre mi parte posterior, para

defender mi delantera; con mi talento en guardia, para defender mis argucias; con mi discreción en guardia, para defender mi castidad; tras la guarda de mi disfraz, para defender mi belleza...)

Crésida revela aquí cuáles son las virtudes de la Perla de la India; el vientre, los ardides femeninos, la castidad y la belleza. Las armas para defender tales virtudes no podrían ser más reveladoras: la espalda, el ingenio, la discreción y el disfraz. Así pues, la creación de Shakespeare está muy lejos de aquella Criseyde chauceriana, que no aceptaba las proposiciones del tío pues, por su condición de viuda, "más le convenía vivir como ermitaña, leyendo vidas de santos".⁷

A diferencia de Troilo, serio y reflexivo ante Pándaro, y algo cínico en privado, Crésida parece ser frívola y ligera en público. Pero a solas, cuando deja de posar, resulta ser sumamente prudente y el personaje adquiere otra dimensión. Incluso al ponderar las condiciones del amor para el género al cual pertenece, se expresa en verso:

But more in Troilus thousandfold I see
Than in the glass of Pandar's praise may be.
Yet hold I off. Women are angels wooing;
Things won are done, joy's soul lies in the doing.
That she beloved knows nought that knows not this:
Men prize the thing ungained more than it is;
That she was never yet, that ever knew
Love got so sweet as when desire did sue.
Achievement is command; ungained, beseech.
Then, though my heart's content firm love doth bear,
Nothing of that shall from mine eyes appear
(I.2-294-307)

(...Pero yo veo mil veces más cosas elogiabiles en Troilo que las que me dice el espejo de Pándaro; y, sin embargo, me contengo. Las mujeres son ángeles mientras se les corteja; una vez conseguidas, las cosas pierden su precio. El alma del placer está en la persecución. La amada que no sabe esto, no sabe nada: los hombres estiman más lo que no han conseguido que lo que ya es suyo. No ha nacido la mujer que haya encontrado tantas dulzuras en el mar triunfante como en el amor suplicante. El que ha conseguido es un amo; el que no ha conseguido es un esclavo. Así, aun cuando mi corazón se sienta dichoso de otorgar el fiel amor, mis ojos nada revelarán).

No podemos dejar de reconocer la sinceridad del soliloquio. Pero también conviene notar la frialdad de las palabras y del razonamiento: "aunque lo ame, mis ojos no revelarán nada". La expresión sentimental de Crésida aparece salpicada de lugares comunes y conceptos propios del amor cortés, juramentos, obsequios, lágrimas, el goce de las almas, el sacrificio amoroso. También abundan las máximas de la sabiduría popular. Sin embargo, a esta heroína le hace falta la intensidad emocional que a Troilo le sobra, y que debiera acompañar a la verda-

dera enamorada, desinteresada. Ama al joven troyano, toma en cuenta su méritos, pero puede controlarse y controlarlo todo.

Es cierto que no le conviene ceder fácilmente a las insistencias de Troilo. Todo indica que él, una vez que la haya ganado para sí, perderá el interés. En ese mundo en el que el amor se perfila como atracción física, Crésida tiene razón. En cuanto Troilo consiga que ella deje de ser "chaste against all suit", se perderá el encanto. Si el amor de Troilo se basa en la belleza aparente, el de Crésida se basa en la desconfianza.

Los príncipes orgullosos

La falta de concordancia entre lo que se dice y lo que se hace, entre pensamiento y acción, aqueja también a los generales griegos. Agamenón, Néstor, Ulises y demás héroes se hallan reunidos en el campamento griego con el propósito de hacer un balance de la posición bélica. El jefe griego se pregunta por qué hay desilusión entre sus soldados, qué mal los ha paralizado. Empero, el planteamiento intelectual que ofrece a manera de respuesta no alcanza ninguna conclusión. La explicación de los males que han retrasado el fin de la guerra, a siete años de iniciada, se transforma en una larga cadena de digresiones. La coherencia del argumento queda nulificada por la inserción de ejemplos y analogías que no están relacionados con la situación que se analiza. El desarrollo del pensamiento no va de acuerdo con la complejidad aparente del discurso de Agamenón. A decir verdad, no hay desarrollo en el pensamiento. Como veremos, muchos personajes en la obra se caracterizan por la falta de secuencia lógica. En apariencia, poseen un aparato crítico-mental que les permite analizar y decidir cuestiones importantísimas; pero en realidad, la falta de contenido de dicho aparato los lleva a la frustración constante, tanto en el pensamiento como en la acción.

Ulises, en su primera intervención, viene a poner orden en el pensamiento griego. Curiosamente, su visión de las cosas es eminentemente práctica, no intelectual, a pesar de que el enunciado de dicha visión tenga forma de proceso

de pensamiento. No hace falta analizar aquí en detalle el famoso discurso de Ulises, pues, aunque es valiosísimo para tratar de comprender el pensamiento isabelino y otras obras de Shakespeare,⁸ en ésta ilumina solamente la confusión que reina entre los griegos.

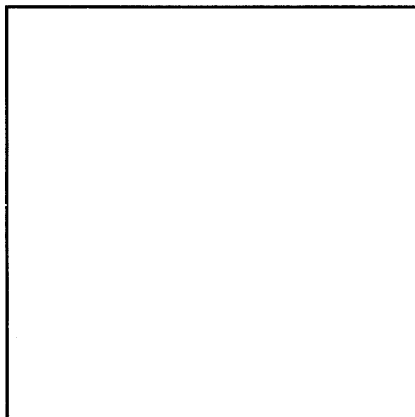
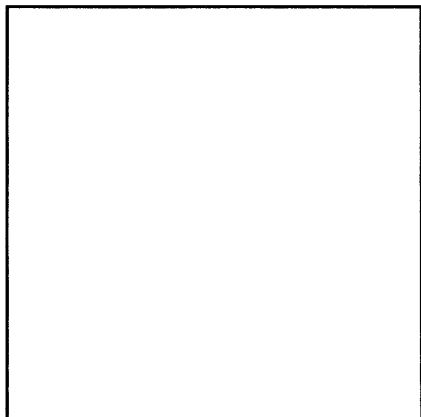
Según Ulises, los griegos no han sabido conservar el orden, la jerarquía entre la comunidad. Puesto que este orden ha sido violado, el caos impera en el ejército. Concretamente, Aquiles y sus secuaces ignoran los mandamientos de su superior natural, Agamenón. Aunque en el ambiente flota una gran energía, ésta carece de dirección. El planteamiento de la cuestión política es clarísimo: entre los griegos existe una jerarquía natural, con Agamenón en el sitio más alto. Aquiles, gran guerrero ejecutor de los designios de dicha jerarquía, se niega a luchar y siembra la insubordinación con su insolencia. Aquiles debe, pues, volver al redil. No obstante, la apreciación de Ulises no es del todo cierta.

Agamenón no merece el puesto que ocupa, tampoco es digno de ser considerado un semidiós. Por lo demás, los otros generales no están a la altura de ese orden—*degree*—ni de esa integración en la que Ulises fundamenta el discurso. Podría pensarse en la dignidad de Néstor, pero su incapacidad para modificar la situación griega y ese timbre de mediocridad que hay en sus intervenciones, sólo repite lo que dicen los demás. Ello nos hace pensar que es tan incapaz como Agamenón. El mismo Ulises, a pesar de sus habilidades políticas, apenas puede urdir una estratagema—más bien un truco y no una estrategia—con la intención de que Aquiles respete el orden y la integración a la comunidad, valores vacuos, pero tan pomposamente expresados. Por lo demás, cuando llega el momento de demostrar la eficacia de las artimañas políticas, los resultados no son nada impresionantes. La demagógica apreciación de Ulises y su definición del ideal griego nunca consiguen tomar cuerpo en la acción real.

La equivocación de Ulises en cuanto al poder natural de Agamenón se revela dramáticamente con la entrada de Eneas, mensajero de los troyanos. Eneas viaja al campamento griego para anunciar el deseo de Héctor de sostener un duelo cuyo motivo sean "las damas" de los contendientes, a la manera caballeresca. Tal duelo podría decidir la

ilustre guerra: la propuesta es ridícula y está fuera de lugar. Héctor, "el más valiente de los troyanos" desea medirse con un "Grecian that is true in love" (I.3.279) (Un griego que sea sincero en amor).

Entra el troyano en la tienda de Agamenón y pregunta por la cabeza y pilar del ejército enemigo; Eneas vacila, pues no reconoce a Agamenón de entre los príncipes orgullosos. La jerarquía del jefe nato es imperceptible, el mensajero se ve obligado a preguntar:



...How may
A stranger to those most
imperial looks
Know them from eyes of other
mortals?...
Which is that god in office,
guiding men?
Which is the high and mighty
Agammemnon?
(I.3.223-232)

(...¿Cómo uno que es extranjero
podrá reconocer sus muy soberanas
miradas de las de otros mortales?... ¿Dónde está ese dios en
ejercicio, ese guía de los hombres? ¿Quién es el alto y poderoso
Agamenón?)



El jefe de los griegos percibe cierto sarcasmo –de hecho inexistente– en la confusión de Eneas, pero sólo acierta a suponer: "This troyan scorns us, or the men of Troy/ Are ceremonious courtiers" (I.3.233-235) (O este troyano se burla de nosotros, o los hombres de Troya son cortesanos muy ceremoniosos). La situación equívoca sigue por unos momentos más, hasta que el propio Agamenón se ve obligado a revelar su identidad y a considerar como cortesía –aunque no lo es– lo que antes creía ser burla –que tampoco lo era. Si Agamenón realmente fuera un *god in office*, su personalidad lo haría distinguirse del resto de los mortales.

Los griegos ven en la proposición de Héctor, la ocasión de poner en práctica la treta contra Aquiles. El mejor caballero para lidiar con Héctor es Aquiles, pero si los generales deciden apoyar a otro contrincante quizá el Pelida corrija su orgullo e insolencia. Desafortunadamente, los príncipes de la Grecia indómita escogen a Ajax. Según se ve, Ajax no es ni menos orgulloso ni menos insolente que el Pelida. Además, Ajax carece del valor y de la inteligencia que caracterizan a Aquiles. El lector recordará que Ajax es aquel caballero que Alejandro ha descrito con rasgos animalescos, en la escena anterior:

...He is as valiant as the lion, churlish as the bear, slow as the elephant, a man into whom Nature hath so crowded humours that his valour is crushed into folly, his folly sauced with discretion... He hath the joints of everything, but everything so out of joint that he is gouty Briareus, many hands and no use, or purblind Argus, all eyes and no sight (I.2.20-30)

(Es valiente como el león, grosero como el oso, lento como el elefante, es un hombre en quien la Naturaleza ha almacenado tal variedad de contrasentidos, que su valor se ve exaltado hasta la locura, y su locura está sazónada de prudencia... tiene las articulaciones para todas las cosas, pero todas están desarticuladas. Es un Briareo paralítico, con cien brazos, inútiles, o un Argos ciego, todo ojos y sin vista).

Ajax es la fuerza bruta, sin orden ni dirección. El mismo Ulises reconoce los cortos alcances de Ajax (lo llama *brainless* (I.3.380). La elección indica que la preocupación de los griegos no es tanto *degree*, sino *policy*. Una vez más, los razonamientos y las palabras altisonantes se alejan de las acciones humanas. Como Troilo, los griegos son incapaces de convertir los razonamientos en práctica, o de imponer juicio a sus acciones. Griegos y troyanos consideran la guerra como una diversión, un *sport*. De otra manera no hubieran aceptado la desproporcionada idea del duelo caballeresco –algo medieval en pleno Renacimiento– cuando la situación real del combate es desesperada. Los motivos de Héctor, que Eneas expone, son tan frívolos como los del mismo Troilo, o los de Aquiles:

Aeneas:... If any [greek] come, Hector shall honour him,
If none, he'll say in Troy when he retires,
The Grecian dames are sunburnt and not worth
The splinter of a lance... (I.3.280-283)

(...si algún griego se presenta, Héctor le honrará con el combate; si no, dirá en Troya, a su regreso, que las damas griegas están bronceadas,⁹ y que por ellas no vale la pena ni siquiera astillar una lanza).

La siguiente escena, que protagonizan Tersites, Ajax, Patroclo y Aquiles, muestra en forma grotesca hasta qué grado imperan el desorden y la insubordinación entre los griegos. Nuestro desconcierto crece al ver en acción al *brainless* (descerebrado) gigante que alterna a la perfección con el irónico contrincante: una ofensiva de pullas y frases hirientes que Tersites lanza, frente a los golpes y movimientos sin ton ni son de Ajax. La confusión y el resentimiento reinan al entrar Aquiles con Patroclo, el *masculine whore* (ramera masculina), como Tersites lo llama. Aquella sagacidad que antes alabábamos en Ulises comienza a convertirse en duda. ¿Por qué ha elegido a Ajax para ejecutar los altos pensamientos de imponer el orden? Seguramente, Ulises no piensa más en *justice*, *vocation* o *specialty of rule*.

El trasfondo frívolo de la guerra de Troya sigue poniéndose de relieve al analizar las deliberaciones de los troyanos sobre la situación de la guerra. Los griegos se ocupan del desarrollo y la conducción del combate, mientras que los troyanos reflexionan acerca de lo que ha motivado la contienda y su justificación. La preocupación de Agamenón y sus guerreros es política, la de Príamo y sus hijos, ética, aparentemente. Néstor ha pedido a los troyanos que devuelvan a Helena para que cese la guerra. El rey de Troya interroga a cuatro de sus hijos al respecto. Héctor, el primero en hablar, enfatiza la inutilidad de la guerra:

If we have lost so many tenths of ours
To guard a thing (Helen) not ours not worth to us,
Had it our name, the value of one ten,
What merit's in that reason which denies
The yielding of her up (II.2.21-24)

(Puesto que hemos perdido tantas veces una décima de los nuestros, por guardar una cosa (Helena) que ni es nuestra ni nos sería valiosa –a pesar de que llevara nuestro nombre– ¿cuál es el mérito de la razón que se niega a devolver tal cosa?)

A la opinión de Héctor sigue una iracunda contestación de Troilo. Según el más joven de los hijos de Príamo, el honor de los troyanos está en juego; en tales circunstancias no se puede hablar de razonamiento ni de miedos. Heleno señala precisamente la falta de razón, de sentido común, en la postura de Troilo, pero esta intervención sirve sólo para exaltar al enamorado de Crésida aún más. Ni la aseveración de Héctor, "Brother, she is not worth what she doth cost the keeping" (II.2.51-52) (Hermano, ella no vale ni lo que nos cuesta mantenerla), pone coto al apasionamiento del joven príncipe. La argumentación de Troilo se basa en una supuesta necesidad de defender el honor y seguir la lucha. Troilo recuerda las circunstancias del rapto de Helena, cuando todos, con gran entusiasmo, apoyaron a Paris. Ahora, una vez que el hecho se ha consumado, no pueden dar marcha atrás, so pena de la merma de su honor. Los troyanos no deben ser tan inconstantes como la fortuna.

Encendida la noble sangre

Cierto idealismo acompaña la visión que Troilo tiene de la presencia de Helena de Troya; por ello cae en la siguiente reflexión:

I take today a wife, and my election
Is led on the conduct of my will –
My will enkindled by mine eyes and ears,
Two traded pilots 'twixt the dangerous shores
Of will and judgement. How may I avoid,
Although my will distaste what it elected,
The wife I chose? There can be no evasion
To blench from this and to stand firm by honor.
(II.2.61-68)

(Tomo hoy una esposa, y la elección está dirigida por mi voluntad –voluntad inflamada por mis ojos y oídos, pilotos experimentados en las peligrosas orillas que separan la pasión del juicio–. ¿Cómo podría rechazar a la mujer elegida, aun cuando la propia voluntad repudiara lo que eligió? No hay medio de rechazarla y de que el honor propio, al mismo tiempo, se mantenga firme).

Con argumentación semejante, y sin darse cuenta de la gran falacia –Paris no eligió esposa alguna, tomó para sí a la de otro, y, por supuesto, ojos y oídos no son experimentados pilotos– Troilo continúa la defensa. Ni las súplicas de Casandra, que adivina de destrucción de Troya, ni el discurso de Héctor sobre las leyes naturales y el deseo y la posesión de una esposa, logran convencerlo de la futilidad de la guerra.

Paris y Troilo hacen causa común; imponen a los troyanos su ideal del honor. Héctor acepta seguir combatiendo, a pesar de que la razón lo asiste para negarse a ello. Sabe, al igual que Príamo, que Paris y Troilo carecen de valores morales y se dejan llevar, sin freno, por la pasión,

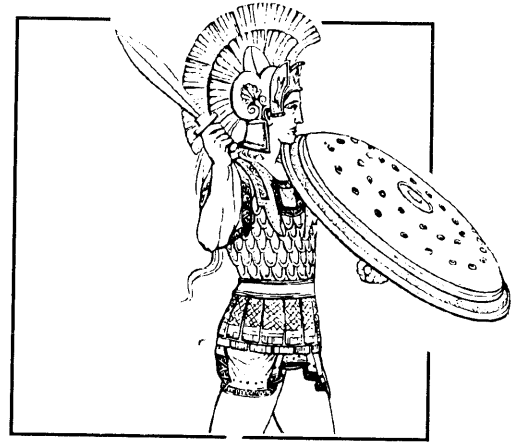
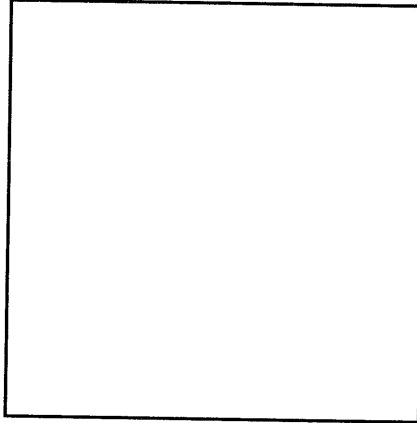
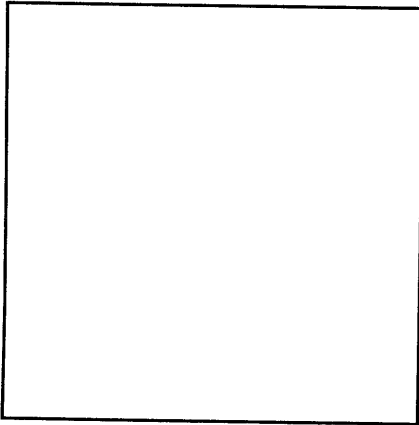
H: The reason you allege do more conduce
To the hot passion of distempered blood
Than to make up a free determination
'twixt right and wrong;... (II.2.169-171)

(Las razones que alegáis son más propias para conducir las pasiones ardientes de una sangre en delirio, que para llevar a una libre y firme elección entre lo bueno y lo malo...)

No se engañe el lector: a Héctor no lo convence la equivocada defensa del honor, sino la posibilidad de alcanzar gloria y fama en la contienda, posibilidad mañosamente sugerida por Troilo: "For I presume/ Brave Hector would not lose/ So rich advantage of a promised glory/ As smiles upon the forehead of this action/ For the wide world's revenue" (II.2.198-206) (Pues supongo que el bravo Héctor no querría, por el beneficio del mundo entero, perder una ventaja tan rica como la de las promesas de gloria que brillan, semejantes a una sonrisa, en la frente de esta lucha).

Una vez que Troilo menciona la celebridad y las riquezas que han de sobrevenir si la lucha continúa, Héctor recobra presto los afanes guerreros. Su grandilocuencia oculta el móvil egoísta de disfrutar la fama: "...I am yours, /You valiant offspring of great Priamus..." (II.2.207-208) (Soy todo tuyo, Tú, valiente descendiente del gran Príamo...).

Así, los troyanos aceptan retener y defender a Helena; intentan, según ellos, mantener el honor. De hecho, ni esa defensa ni ese honor tienen fundamentos auténticos. No hay ni el coraje ni la bravura atribuida tradicionalmente, sólo afanes de prestigio y vanagloria. Dice Troilo que Helena es "a theme of honour



and renown" (motivo de honor y reconocimiento). Pero nuestra impresión de la amante de Paris es muy diferente. En la única escena en que aparece, la vemos desenvolverse con gran soltura en un ambiente sensual que recuerda el de un prostíbulo elegante. Según se ve, a ella la mueve sólo el deleite de los sentidos, no está interesada ni en el honor, ni en la reputación: "Let thy song be love, -pide a Pándaro- this love will undo us all/ O Cupid, Cupid!" (III.1.111-112)(Que tu canto sea un canto de Amor. El amor nos perderá a todos, ¡Oh Cupido, Cupido...!). Paris tampoco parece ocuparse mucho del honor. Con él, todo es "...love, love, nothing but love" (III.1.114) (...amor, amor, nada más que amor). Es muy difícil creer que esta Helena pueda inspirar actos honorables.

El reputado honor troyano que Shakespeare pinta, no es más que una abstracción sin fundamento en la realidad. Troilo intenta dar a su atracción por Crésida visos de un gran amor; de la misma forma, trata de justificar el impulso sensual que alienta la contienda y lo tiñe de honor. De nuevo, el idealismo del planeamiento no corresponde a la verdad de la situación; continúa la divergencia entre pensamiento y acción. Puesto que la incongruencia es parte de su personalidad, Troilo ya no recuerda el anterior desprecio por la guerra ni por Paris ("Let Paris bleed... etcétera, I.1.115ss). Lo que es más, tras la brillante defensa que Paris y su hermano hacen de la necesidad de continuar con la guerra, ninguno de los dos sale a combatir con los demás hijos de Príamo; antes bien, deciden quedarse en casa. Paris se solaza con Helena y Troilo prepara su encuentro con Crésida. El cumplimiento de los deberes sociales se pospone ante la perspectiva de satisfacer los deseos individuales, y no hay desasosiego alguno.

Ojos y oídos: experimentados pilotos

Troilo y su amada se han dado cita en la casa de Pándaro. La aparición de la joven está precedida por un coloquio entre tío y enamorado, con el consabido lirismo de Troilo y el pragmatismo de Pándaro:

T: O be thou my Charon
And give me swift transportation to those fields
Where I may wallow in the lily beds
Proposed for the deserper...

P: Walk here i'th'orchard. I'll bring her straight
(III.2.8-16)

(T: ¡Oh, sé mi Caronte y transpórtame pronto a los campos elíseos, donde pueda hundirme en esos lechos de azucena destinados a quienes los merecen... P: Pasad aquí, al jardín, que voy a traéroslos al punto).

En la idealización de su encuentro con Crésida, Troilo concibe una especie de paraíso, de otro mundo a donde Pándaro ha de conducirlo, y en donde, a sus anchas, holgará entre las delicias prometidas. Sin embargo, el otro mundo de Troilo adquiere significado de paraíso perdido con el uso de palabras claves como *Charon* y *wallow*. El amante apasionado emprenderá un viaje guiado por Caronte hacia un jardín de delicias, enfangado, del que nunca podrá salir. La imaginería de pantanos, hundimiento y ahogo permea toda la expresión; una percepción sensual, de sucumbir al deleite de los sentidos, preludia el encuentro con la amada. Esto se manifiesta en el soliloquio de Troilo, mientras aguarda a Crésida:

I am giddy; expectation whirls me round.
Th'imaginary relish is so sweet
That it enchants my sense. What will it be
when that wat'ry palates taste indeed
Love's thrice reputed nectar? Death, I fear me,
Sounding destruction or some joy too fine,
Too subtle, potent, tuned too sharp in sweetness
For the capacity of my ruder powers.
I fear it much: and I do fear besides
That I shall lose distinction in my joys... (III.2.17-26)

(Siento el vértigo, la espera me hace girar sobre mí mismo. El placer imaginario es tan dulce que encanta mis sentidos. ¿Qué será, pues, cuando la boca hecha agua pruebe de veras el triplemente refinado néctar del amor? Será la muerte, me temo; un desvanecimiento destructor o algún goce demasiado penetrante, demasiado sutil y poderoso para la capacidad de mis burdos sentidos, de una dulzura muy aguda. Mucho le temo, temo, además, perderme y no distinguir mis deleites...)

El verdadero motor de Troilus es la voluptuosidad; frente al encuentro decisivo, el sensualista apela únicamente a los sentidos. La intensidad de las sensaciones que le aguardan adopta la forma de sentimientos refinados, pero lo cierto es que ha confundido el refinamiento sensual con una experiencia espiritual, y considera los sentidos como si fueran emociones incorpóreas. Le asusta un poco la falta de control, la carga de sensualidad –piensa Troilo– quizá sea superior a sí mismo y le haga perder el contacto con la realidad física.¹⁰ Irónicamente, no se da cuenta de que cuando confundió la atracción con el amor, perdió la capacidad de distinguir –*distinction*– y también el control de la realidad –*runder powers*–. Su temor, "that I shall lose distinction in my joys...", llega demasiado tarde, o tal vez sea meramente retórico.

Por el contrario, Crésida hace gala de control. Tras la elocuente declaración del joven, ella se muestra tímida y recatada, fiel a su máxima de "women are angels wooing". Tratando de convencerla, Troilo habla de la única desproporción en el amor: "...this is the monstrosity in love, lady, that the will is infinite and the execution confined, that the desire is boundless and the act a slave to limit" (III.2.82-85) (La verdadera monstruosidad del amor, Señora, es que la voluntad es infinita y que el poder de ejecución encuentra confines, que el deseo es ilimitado y la acción, una esclava con límites).

Troilo quiere decir que hay un desequilibrio entre el deseo y la acción que pretende satisfacerlo. Mientras que el deseo –o la pasión– es infinito, la satisfacción –lo que se obtiene en realidad– es muy poco. La inmensidad del deseo no corresponde con las limitaciones del acto.

Troilo parece tener la razón, pero, nuevamente se equivoca. La consecución del verdadero amor sería infinita si surgiera de una fuente espiritual igualmente infinita. Cuando el deseo es sensual –no amoroso– y se circunscribe solamente a lo material (como la belleza física y la satisfacción de los sentidos), el cumplimiento del deseo queda limitado por la temporalidad esencial que lo alimenta. Troilo no ve la discrepancia, insiste en llamar amor al despertar de los sentidos que Crésida le ha provocado. Sus

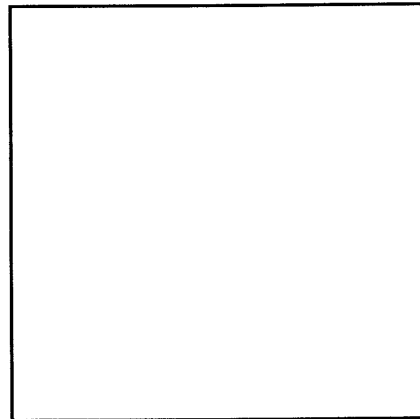
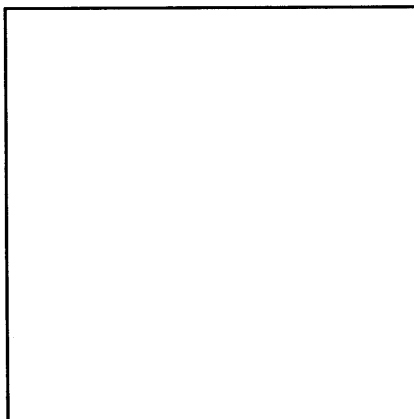
ideas sobre *will*, *execution*, *desire* y *act* están contaminadas de antemano por su incapacidad para distinguir entre sentimiento y sensación. Formalmente Shakespeare nos lo hace notar poniendo prosa, y no verso, en la boca de los personajes en el momento del encuentro, momento que debería ser altamente poético, si la obra tratara del verdadero amor, como en *Romeo y Julieta* o en *Noche de Epifanía*.

Tan falsa como Crésida

Troilo y Crésida comparten, como rasgo distintivo de su caracterización, una preocupación casi obsesiva por la fidelidad en el amor. Los amantes perciben lo transitorio de la relación y transforman esta percepción en juramentos de fidelidad mutua aun antes de la consumación, antes de conocerse verdaderamente. Troilo le asegura a la doncella: "you know your hostages: your uncle's word and my firm faith" (III.2.109-10) (Conoces a tus rehenes: la palabra de tu tío y mi firme fidelidad).

Por su parte, Crésida cede cuando se le prometen discreción y seguridad: "Bondness comes to me now and brings me heart" (El atrevimiento entra en mí y me da ánimos). Entonces, añade una confesión sincera: "Prince Troilus, I have loved you night and day/ For many weary months" (III.2.14-17) (Príncipe Troilo, os he amado noche y día desde un buen número de tristes meses). Pero la expansión sincera de la mujer parece desconcertar a Troilo, quien le reprocha, algo indignado: "Why was Cressid then so hard to win?" (III.2.118) (¿Por qué entonces fue Crésida tan difícil de vencer?). La reacción del amante parece, de nuevo, incongruente. En vez de alegrarse al saberse correspondido, se lamenta por el tiempo desperdiciado en el cortejo. Sin embargo, Troilo olvida que, desde la primera escena, reprochaba ya a la amada la obstinación en la castidad. El amor de Troilo es un amor contaminado, y su conducta va confirmando esta idea.

Por su parte, Crésida, que olvidó momentáneamente aquello de "Upon my back...", se arrepiente de su sinceridad y torna a fingir la defensiva; simula deseos de alejarse:





My lord, I do beseech you, pardon me;
'twas not my purpose thus to beg a kiss.
I am ashamed. O heavens, what have I done?
For this time will I take my leave, my lord
(III.2.137-41)

(Mi señor, os suplico que me perdonéis; no era mi intención mendigar así un beso. Estoy avergonzada. ¡Oh cielos! ¿Qué he hecho? Por hoy, voy a despedirme, mi Señor).

Troilo y Pándaro se asombran; para ambos la conducta de Crésida es inexplicable. Simplemente, no se dan cuenta de la vulnerabilidad de la joven. Ella se queda, pero la incertidumbre no la abandona, y así lo expresa en esta dubitación: "I have a kind of self resides with you,/ But an unkind self, that itself will leave/ To be another's fool" (III.2.112-14) (Tengo una especie de tierno yo que reside con vos; pero también tengo un yo perverso que desearía alejarse para convertirse en la locura de otro).

Vuelve aquella inseguridad que desde el principio salpicó su amor; también intuye lo transitorio que puede resultar la relación con Troilo. Pese a ello, resuelve entregárselo; le jura fidelidad con sospechosa precipitación que implica la propia condena:

...If I be false or swerve a hair from truth.
When time is old and hath forgot itself,
When waterdrops have worn the stones of Troy.
And blind oblivion swallowed cities up,
Amid mighty states characterless are grated
To dusty nothing, yet let memory,
From false to false among false maids in love,
Upbraid my falsehood! When they've said . "As false,
As air, as water, wind or sandy earth,
As fox to lamb, as wolf to heifer's calf".
Pard to the hind, or stepdame to her son,
Yea, let them say, to stick the heart of falsehood
"As false as Cressid" (III.2.185-97)

(Si yo fuera falsa o faltara en algo a la verdad; cuando el tiempo se haga viejo y se olvide de sí mismo; cuando gota tras gota de agua hayan carcomido las piedras de Troya, y el olvido ciego se haya tragado a las ciudades; y los poderosos estados hayan vuelto a la nada del polvo; que mi memoria, reprochada una y otra vez, de falsedad en

falsedad a las doncellas falsas en amores, quede aún para señalar mi falta de lealtad. Cuando se diga "falsa como el aire, como el agua, como el viento a la arena; como la zorra al cordero, como la loba al ternero; como el leopardo al corzo o la madrastra al hijastro", que mejor se diga "falsa como Crésida", para expresar el corazón mismo de la falsedad).

La ironía dramática que tinte al juramento (sabemos que Crésida traicionará a Troilo y aceptará un nuevo amante, Diomedes; posiblemente el público isabelino también lo sabía, pues la falsedad de Crésida era proverbial desde tiempos de Chaucer), impide disfrutar plenamente de la belleza trágica del juramento. El consabido final no nos permite creer en Crésida. A diferencia de la absoluta falta de visión de Troilo, Crésida vislumbra al menos cierta posibilidad de que el tiempo, o el transcurso de la vida, modifiquen su amor.

Por otra parte, el sentido común indica que si los jóvenes amantes no estuvieran seguros de sí mismos como Troilo supone, no necesitarían testigos de las promesas mutuas. Pándaro actúa ante ellos como un sacerdote grotesco que sanciona –y no santifica– su unión. A la vez, sirve de apoyo a los amantes, en tanto que elemento externo. Esta parece ser la única explicación de la molesta presencia de esta versión masculina de la Celestina, en medio de la expansión amorosa.

La traición amorosa: un canje de prisioneros

La siguiente escena ejerce un gran efecto sobre la trama, y, sin embargo, el efectismo dramático está desaprovechado. Tal parece que el cambio que se avecina, algo que podría servir de catarsis –alterará el desarrollo de la acción– no modificará en nada a los personajes. En efecto, lo que autores como Chaucer o Henryson consideran el clímax de la situación (la separación de los amantes) se presenta como un suceso más de la guerra.

Calcas, el padre de Crésida, se halla entre los generales griegos. El adivino troyano había previsto la ruina de la ciudad; como sus compatriotas desoyeron las predicciones decidió pasarse al bando enemigo. Ahora expone a Ulises,

Diomedes, Néstor y Agamenón el deseo de recuperar a su hija. Sin mayor discusión por parte de los generales, se acuerda intercambiar al prisionero Antenor por la joven. Es el momento, pues, que procede a la prueba por la que habrá de pasar el amor recién jurado de Troilo y Crésida. A la vez, la escena sirve de transición entre el plano amoroso y el plano guerrero, esferas en que la obra se desenvuelve. Ambos planos se iluminan mutuamente y se proporcionan significado. Diomedes se encargará de traer a la joven y de confirmar a Héctor el duelo con Ajax, el mejor guerrero griego; los asuntos de la guerra se complican con los del amor.

Las calumnias del tiempo

Mientras tanto, Aquiles y Petroclo entran en escena. Los otros príncipes griegos se pasean entre ellos ignorándolos, según el plan de Ulises. Aquiles se muestra confundido ya que antes él era quien los ignoraba y se negaba a recibirlos. Ulises aprovecha la situación para aleccionar al orgulloso guerrero. Fingiendo leer una carta, le cuenta que "alguien dice" —estratagema infantil— que los hombres, aun los mejor dotados por la naturaleza, hacen gala de sus obras y sus dones a través de las virtudes, reflejo que se aprecia sólo cuando las virtudes repercuten en otros hombres (III.3.95-112). Dicho de otro modo, nadie entiende ni posee lo que tiene, si estas posesiones no repercuten en la sociedad. A manera de explicación de la actitud despectiva de los príncipes, Ulises asegura que las grandes acciones de Aquiles han sido olvidadas con el paso del tiempo —el otrora virtuoso Ulises miente— debido a que Aquiles guardó para sí todas las virtudes. Por su altanería, no quiso mostrarlas a los demás y la sociedad le ha pagado, como suele hacerlo, con el olvido.

...No man is the lord of anything...
Till he communicates his parts to others.
Nir doth he of himself know them for aught
Till he beholds them formed in th'applause
Where they're extended; who, like an arch,
 reverb'rates
The voice again... (III.3.115;117-21)

(... ningún hombre es dueño de cosa alguna... hasta que ha hecho partícipes de sus riquezas a los demás. No las conoce realmente por sí mismo antes de haberlas visto por los aplausos que arrancan a aquellos a quienes benefician, aplausos que, como un arco, reverberan y multiplican su valor...).

Ulises, el de los mil recursos, pone de ejemplo a Ajax, cuyas acciones adquirirán gran valor al ser conocidas por todos, gracias al duelo con Héctor: "...Now shall we see tomorrow, An act that very chance doth throw upon him: Ajax renowned..." (III.3.130-32) (...Pero ya veremos mañana, una acción que la pura casualidad le ofreció [Ulises miente de nuevo]: a Ajax renombrado...).

El tiempo, monstruo de ingratitud, hace que las buenas acciones se olviden tan pronto como se realizan. Sólo la perseverancia logra que el honor se mantenga en alto. La virtud no debe buscar la remuneración por acciones pasadas puesto que:

...beauty, wit,
High birth, vigor of bone, desert in service.
Love, friendship, charity are subjects all
To envious and calumniating time (III.3.170-73)

(...la belleza, el talento, la alta estirpe, el vigor del cuerpo, los servicios meritorios, el amor, la amistad, la caridad, son todos motivos para la envidia y las calumnias del tiempo).

Asimismo, los hombres no aprecian las virtudes "inactivas", lo cual representa una velada amenaza para Aquiles:

...The present eye praises the present object
Then marvel not, thou great and complete man,
That all the Greeks begin to worship Ajax;
Since things in motion sooner catch the eye
Than what stirs not (III.3.179-83)

(Los ojos presentes encomian al objeto presente. No te extrañe, por tanto, hombre grande y perfecto, si todos los griegos comienzan a adorar a Ajax, puesto que las cosas en movimiento atraen mejor la vista que lo inmóvil).





Aunque la opinión pública se fijó en él alguna vez, eso pasó. Aquiles no hubiera perdido la atención de los demás si hubiera aprovechado la oportunidad de mostrarse a la comunidad. Si quiere recuperar el estatus, no debe aislarse.

El discurso de Ulises disimula con grandilocuencia un razonamiento muy sencillo: el hombre conoce su verdadero valor solamente en sociedad; recíprocamente, la sociedad otorga al hombre el honor y el aplauso necesario para certificar su valía. Pero también sugiere que, en ocasiones, el valor verdadero no es necesario para obtener *Reverberation*. La sociedad misma puede crear una ilusión, una apariencia de valor aun cuando la realidad no lo justifique (III.3.123-139). De tal manera, el pensamiento de Ulises se refiere a un mundo de deberes sociales en el cual la opinión pública que se tenga de una persona —y no lo que ésta sea auténticamente— es lo que cuenta. Así, en la obra, los valores humanos están sujetos a la ilusión o apariencia: el cambio continuo de hábitos y modas rigen la supremacía de estos valores (III.3.177-178). La trascendencia de la actividad humana es nula si no se toman en cuenta las inclinaciones veleidosas de la sociedad, lo que Ulises llama pomposamente *time*, que no es otra cosa que *fashion* (moda). Lo mismo se aplica al amor de Troilo y Crésida, que está sujeto a *time* y a *fashion*; como reza el proverbio español: "Ojos que no ven, corazón que no siente".

hombres es tal que uno no puede descuidar ni la fama ni la moda so pena de caer en el olvido (III.3.157-163). Ulises considera esta competencia o deseo insidioso de rivalizar —*emulation*— como hálito vital del hombre, compartido por los dioses, norma de vida (III.3.187-189). Ahora, frente a Aquiles, parece no acordarse de *degree*, la norma vital que antaño ponderaba frente a los generales. Su confusión es tan enorme que ahora enfatiza lo positivo de *emulation* (simulación) mientras que antes la llamaba *envious fever* (I.3.129-134) (fiebre envidiosa).

El poder de la ilusión

La visión acomodaticia de la vida que Ulises manifiesta en su discurso, es compartida por los demás personajes. En efecto, Troilo, Crésida, Héctor, Paris, Helena, todos se apoyan en la apariencia de las cosas según el momento. El juego engañoso entre apariencia y realidad es el ejercicio favorito en la obra. Troilo aparenta sentir un gran amor por Crésida, cuando en realidad es esclavo de una atracción sensual. Crésida aparenta no conocer la pasión de Troilo, cuando en realidad lo ama desde tiempo atrás. De igual forma, da muestras de control en una situación que ella sabe que, por cuestiones de género, es incontrolable. Como mujer, está sujeta a la voluntad masculina.

Los troyanos continúan luchando, según ellos, por defender el honor. Como se ha visto, Helena no es la deposti-

Otra vez, la equivocación reside en no distinguir al abismo que existe entre apariencia y realidad. Para Ulises, el poder de la ilusión es el valor máximo. Al hablar de honor y de perseverancia, lo que Ulises en realidad está indicando es que Aquiles debe cuidar su buen nombre ante los demás, y, sobre todo, alardear ante los otros. Para Ulises, la virtud, el amor y la amistad son categorías semejantes a la moda, la reputación y lo que él llama *vigour of bone*. La competencia entre los

taria adecuada de ese honor, y ni Paris ni Troilo están verdaderamente interesados en el mismo. Por su parte, Héctor sólo quiere la fama, la gloria hueca de haber sido el héroe de una lucha ociosa. Incluso los generales griegos juegan a ignorar a Aquiles, mientras que ansían su presencia en el campo de batalla. Aquiles mismo aparenta ser muy orgulloso y negarse a combatir porque sus jefes no son dignos de serlo, pero lo que pasa es que está enamorado de Polixena, contra cuyos familiares tendría que guerrear, y este conflicto amoroso la ha reducido a la inactividad.

En la obra, todos los personajes están atrapados en el submundo de las apariencias y del poder de la ilusión. La gran energía liberada que se percibe en los esfuerzos personales de cada uno hace que vivan en una especie de limbo, en una esfera irreal en la que abundan sentimientos, emociones, intenciones y pensamientos que no corresponden con la realidad. Estos elementos incorpóreos nunca se convierten en actos concretos. Por lo mismo, en *Troilus and Cressida* hay muy poca acción: los amantes pasan una noche juntos y Héctor es asesinado; eso lo sabemos por referencias externas, pero no está representado dramáticamente. Ninguna otra cosa sucede. Era de esperarse que en un submundo así, los esfuerzos personales de los personajes estén acompañados invariablemente de frustración.

Troilo y Crésida se separan. A pesar de promesas y juramentos de mantener su amor en secreto, la relación es conocida por todos. Eneas se presenta, sin más, en casa de Crésida para avisarle a Troilo que su amada debe reunirse con Calcas. Tras alguna vacilación, Troilo accede a intercambiar a Crésida, no sin antes hacer jurar a Eneas que no dirá a nadie en dónde lo encontró. En medio de la tristeza que le causa la noticia, Troilo es capaz de preocuparse por cuidar las apariencias. Crésida jura que no irá con su padre, pero ni ella ni Troilo hacen nada para impedir la partida. En la escena de la despedida, se limitan a intercambiar de nuevo promesas de fidelidad que evocan la inseguridad que ha permeado la relación. Lo transitorio, que antes era intuición, va confirmándose poco a poco aunque ellos se nieguen a

aceptarlo. Irónicamente, Troilo mismo se encarga de ceder a Crésida a quien pronto será su rival: Diomedes.

El saludo de los generales

Cuando los generales griegos se preparan para asistir al duelo entre Héctor y Ajax, entre Crésida con Diomedes. En el campamento enemigo tiene lugar la famosa escena que confirma la voluptuosidad de Crésida y su naturaleza pérfida. La amada de Troilo se deja besar por todos los ahí presentes: Ulises declina hacerlo. La escena de los besos confirma la ligereza de la joven —¿cómo se ha recuperado tan pronto de la dolorosa separación?, preguntarán algunos—, pero además descubre un aspecto insospechado de la personalidad de Ulises.

Crésida aparece y Agamenón le da la bienvenida con un beso; Ulises invita a los presentes a besar a la joven; se sucede un juego de palabras muy ingenioso:

A: Most dearly welcome to the Greeks, sweet lady.

Nestor: Our general doth salute you with a kiss.

U: Yet it is the kindness but particular.

'Twere better she were kissed in general (IV.5.18-21)

(A: Una muy queridísima bienvenida te dan los griegos, dulce dama. N: Nuestro general te saluda con un beso.

U: Si bien es una amabilidad muy particular. Mejor sería que fuera besada en general).

Crésida y los generales aceptan gustoso y la escena, que había comenzado con preparativos bélicos, adquiere aires de divertido coloquio sensual. Cuando le llega el turno, Ulises se muestra deseoso de besarla:

U:...May I sweet lady, beg a kiss of yours?

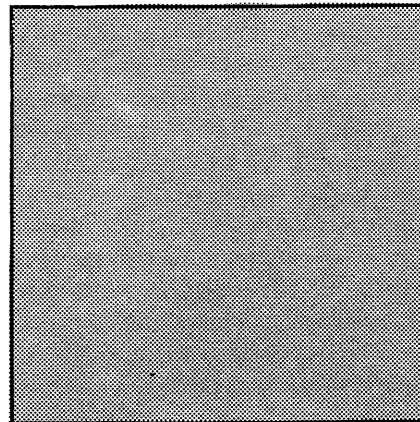
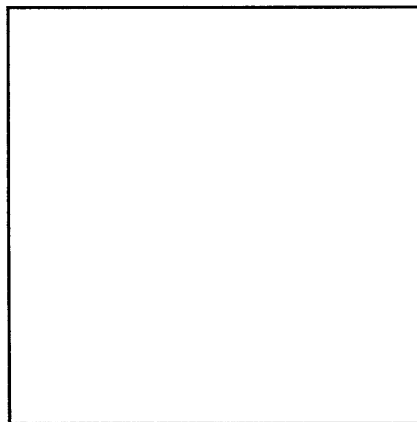
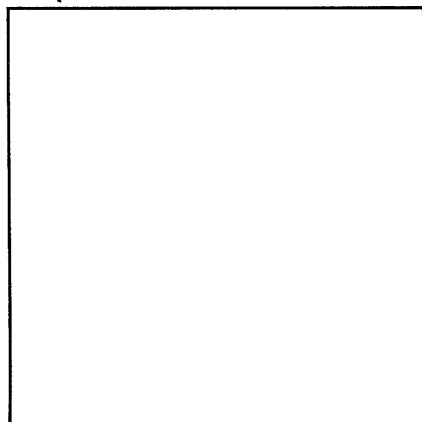
C: You may.

U: I do desire it.

C: Why, beg then (IV.5.47-50)

(U: ¿Puedo suplicar, mi dulce dama, un beso de vos?

C: Si podéis. U: Lo deseo en verdad. C: Pues entonces, rogad).



Pero de manera inexplicable, declina hacerlo. Su reacción toma la forma de un insulto, algo que los demás no ven, pues él ingeniosamente disfraza: "Why, then, for Venus' sake, give me a kiss/ When Helen is maid again, and his" (IV.5.51-52) (Pues entonces, en nombre de Venus, dadme un beso el día en que Helena vuelva a ser virgen y esposa de Menelao). Cuando Crésida sale, Ulises denuncia con ira la ligereza de la joven:

Fie, fie upon her!
Ther's language in her eye, her cheek, her lip;
Nay, her foot speaks. Her wanton spirit look out
At every joint and motive of her body...(IV.5.54-7)
(¡Vergüenza, vergüenza de ella! Su lenguaje está en los ojos, en las mejillas, en los labios, hasta su pie habla así. Su alma lasciva se asoma por todas las articulaciones y los miembros de su cuerpo).

El lector duda entre admirar o no la "rectitud moral" de Ulises que lo lleva a denunciar a Crésida. Después de todo, él empezó el juego. El astuto griego puso en práctica otra de sus tretas para averiguar el verdadero carácter de la joven. Pero también queda expuesta la conducta ligera de los "grandes griegos". Ni duda cabe de que Ulises se distingue por no besar a la troyana. Aunque aceptemos las razones moralizantes de Ulises, hay dudas sobre los motivos de su conducta, esto es, no queda claro por qué el juego, ni por qué se enoja con Crésida, ni por qué no censura el comportamiento de los otros griegos. Después de todo, ¿qué consigue con ese tono moralista?

No es la primera vez que el astuto griego miente y finge para salirse con la suya. A Aquiles le había dicho que Ajax, por "An act that very chance doth throw upon him" (III.3.131), demostraría su valor. Sabemos que no fue *chance* sino el astuto griego quien dio la oportunidad a Ajax. Ulises no se atreve nunca a hablar con *toda* la verdad, defecto del que adolecen todos los demás personajes. Obra y pensamiento se mueven en líneas paralelas. Tal vez, Ulises tenga chispazos de sentido común, que lo asemejan a un sabio, y de moralidad, como la de un recto, pero a todas luces, es tan inconsistente como los demás. Por ello, ni su sentido común ni su sentido de lo moral se ven realizados plenamente; sus esfuerzos no lo conducen a ninguna parte.

Discurrir con locura

La frustración a la que están condenados los personajes aparece de nuevo durante el combate entre Héctor y Ajax. Todo el cúmulo de impulso y energía que la perspectiva del enfrentamiento desata, se convierte en indolencia ante el remedo de duelo que sostienen griego y troyano. Héctor se rehusa a pelear con Ajax porque es su primo.

Sin embargo, eso ya lo sabía de antemano (I.2.13-15). El falso idealismo troyano –Héctor– y el falso pensamiento griego –Ajax– siguen sin corresponder con la realidad. La guerra, que los griegos revisten de asunto político, es una escaramuza ociosa, un juego sin sentido.

Los jugadores, incapaces de distinguir entre fantasía y realidad, se recuperan pronto de la frustración. La intranscendencia de sus acciones y de sus pensamientos no escapa al lector cuidadoso. Shakespeare ha querido constatar así la miserable naturaleza humana que prefiere, por inconsistente, el mundo de las apariencias. La mediocridad de los personajes es tal que ni las situaciones potencialmente trágicas logran redimirlos. Cuando falla la estratagema, Ulises se retira del juego político al que antes se dedicaba tan fervorosamente, y se convierte en simbólico paño de lágrimas de Troilo. Aquiles, en un intento de recuperar su reputación, arregla un duelo con Héctor, pero una carta de Hécuba le recuerda la promesa hecha a Polixena y Aquiles no se apresta a la acción, renuncia a la oportunidad de dignificarse ante el lector (V.1.38-48).

Por su parte, Troilo se niega a aceptar la traición de Crésida y prefiere pensar que existen dos Crésidas. El poder de la ilusión puede más que el peso de la realidad, Troilo se aferra a una irrealidad absoluta:

This she? No, this is Diomed's Cressida.
If beauty have a soul, this is not she;
If souls guide vows, If vows be sanctimonies,
If sanctimony be the god's delight,
If there be rule in unity itself,
This was not she. O madness of discourse
That cause sets up and against itself:
Bifold authority, where reason can revolt
Without perdition, and loss assume all reason
Without revolt. This is and is not, Cressid...
(V.2.134-143)

(¿Era ella? No, esta es la Crésida de Diomedes. Si la belleza posee alma, no es ella; si las almas dictan los votos, si los votos son santos, si la santidad es el deleite de los dioses, si hay orden en la unidad misma, no era ella. ¡Oh locura en el discurrir que puede defender el pro y el contra de la misma causa! Autoridad equívoca que permite a la razón rebelarse sin perderse, y al error abrirse paso sin rebelión de la razón! ¡Es y no es Crésida!)

Frustración e inconsistencia confunden tanto al protagonista que la carga energética, antes dirigida a conseguir a Crésida, se transforma en ira contra Pándaro quien, según Troilo, es el que verdaderamente lo ha engañado (V.10. 32-34). Ahora ya no recuerda que Pándaro siempre le habló con la verdad, por repulsiva o amoral que fuera. Esta personalidad defectuosa por inconsistente lo lleva a canalizar la ira en acciones guerreras, que más que heroicas, son un desahogo histérico cuya irracionalidad recuerda la fuerza bruta de Ajax, la energía desatada que no sabe a qué aplicarse.

Los hombres no esperan

La personalidad de Crésida es más compleja que la del joven troyano. Por extraño que parezca, ella sí conoce las reglas del juego entre apariencia y realidad y nunca de deja vencer por la ilusión. Si antes se mostraba tímida e insegura con el idealista Troilo, ahora que ha confirmado que el transcurso de la vida ha puesto fin a aquella relación, se dispone a seguir el flujo de los acontecimientos. Diomedes no es ningún muchacho idealista, ella lo sabe y lo acepta. Su traición no es consecuencia de la ligereza ni de la voluptuosidad. Crésida no es perversa, ni la empuja a Diomedes una atracción. Simplemente, ha comprobado el poder de cambio de las circunstancias y sabe muy bien adaptarse para no salir perdiendo. Crésida entiende que no puede hacer otra cosa; ella sospechaba ya el desenlace. Por ello reconocía que su primer amor estaba basado en la inseguridad y lo expresaba en cada momento (III.2.112-14). Aquella obsesión por jurar fidelidad eterna formaba parte de dicha inseguridad. En Crésida, la pasividad o inercia femeninas, asignadas a las mujeres –por cuestión de género– en la cultura predominantemente masculina, están abiertamente expresadas. La conciencia aguda de las limitaciones y la incapacidad de acción en el mundo real se nos revela patéticamente en la súplica que hace a Troilo, una vez que han pasado la noche juntos y él quiere dejarla: "Prithee, tarry/ You men will never tarry" (IV.2.15-16) (Te lo suplico, espera, espera, ustedes los hombres nunca esperan).

En efecto, Crésida ha aprendido que los hombres no esperan. Sabe que Troilo no esperó y que Diomedes tampoco lo hará. A ella no le falta la certeza que da el valor de la experiencia. Las circunstancias la han puesto cerca de Diomedes, a él es a quien se vuelve. Pero nunca se deja engañar; sabe bien que el griego es diferente a Troilo y que no la amarán más que con la caballerosidad del joven troyano. Cuando le da a Diomedes una prenda de amor, éste le pregunta a quién pertenecía, y ella responde: "'Twas one's that loved me better than you will. But now you have it, take it" (V.2.86-7) (Era de uno que me amaba mejor de lo que vos me amaréis, pero ahora vos la teneís, tomadla).

Si bien Crésida podría ampararse en la circunstancia de su género (cabe el argumento de que, en la sociedad patriarcal, las mujeres son objetos de los hombres), existe cierta irresponsabilidad en sus acciones. De ahí la pronta recuperación de la experiencia del amor frustrado. Sin embargo, la culpa no es sólo suya. En el mundo de griegos y troyanos no existe moral; cada uno trata de aprovechar mejor las situaciones. Crésida no es ni mejor ni peor que Troilo o que Diomedes –incluso que Ulises. Simplemente, es más calculadora y conoce el terreno que pisa. No se deja engañar por los falsos valores, en esto también es pariente de Pándaro. En todo caso, Troilo es culpable de haber

querido ver en ella lo que no existía, de confundir apariencia con realidad. Cuando menos, Crésida siempre llama a las cosas por su nombre, a pesar de que su franqueza raye en el cinismo.

Dramáticamente, comparte esta característica con Pándaro y con Tersites. Pándaro sabe lo que quiere y lo que quieren los demás, también sabe cómo conseguirlo y sacar ventaja para sí, y así lo dice siempre. Crésida acepta la justicia poética que le llega en forma de un amante esclavizador, casi un amo, y como nunca se engaña, no pide más.

La guerra y la lubricidad

Tersites percibe la realidad de griegos y troyanos, y también lo dice siempre: "All the argument is a whore and a cuckold, a good quarrel to draw emulous factions and bleed to death upon. Now the dry serpigo on the subject, and war and lechery confound all!" (II.3.74-7). (¡Y pensar que el pretexto es una ramera y un cornudo! ¡Bonita querella para que las facciones rivales luchen y se desangren hasta la muerte! Ahora, que el seco serpigo caiga sobre el asunto, y que la guerra y la lubricidad acabe con todos).

Se refiere al mundo de la misma manera en que se refiere a la propia personalidad: "I am bastard too; I love bastards I am a bastard begot, bastard instructed, bastard in mind, bastard in valour, in everything illegitimate" (V.7.16-18) (Yo también soy un bastardo. Me gustan los bastardos. Soy bastardo por nacimiento, bastardo por instrucción, bastardo por alma, bastardo por valor; en todo, ilegítimo).

Los comentarios sarcásticos de Tersites no son ni razonamientos ni intuiciones. Tampoco puede decirse que su sátira incluya al buen gusto. El lector no ríe ni sonríe ante su retrato del mundo: la mayoría de las veces, tal desparpajo nos deja sumidos en la perplejidad. Y, no obstante, su valoración de la ilegitimidad de la sociedad que lo rodea, no carece de verdad.

¡Oh corazón más putrefacto...!

El mundo de *Troilus and Cressida* está formado de entes indefinidos, que no son ni negros ni blancos, sino infinitamente grises, semejantes a personajes de los posteriores teatros del absurdo o de la comedia negra. Ni siquiera Héctor, cuya ridícula muerte quisiera servir de catarsis, escapa a esta miseria humana que Shakespeare ha querido denunciar. Después de los duelos frustrados, el más grande de los troyanos se lanza eufórico al combate, no sin antes desoír las súplicas de Casandra.

El propio Héctor le había pedido antes al hermano menor que hiciera caso de las "High strains of divination" de la hermana pitonisa (11.2.113-115), mismas que ahora

repudia sin remordimientos (V.3.80-92). Héctor dice que se apresta a salir al combate no tanto por el honor que antes defendía, sino porque está "i' the vein of chivalry" (V.3.32) (en la vena de la caballería). Sin embargo, su comportamiento no es nada caballeroso. Cuando se encuentra con Tersites decide no pelear con él por su condición innoble, pero inmediatamente descubre a otro contrincante cuya lujosa armadura lo deslumbra (V.6.27-31). Unas escenas después, Héctor ha matado a este misterioso personaje y se apresura a apoderarse de la armadura. Sus palabras simbólicamente ponen de relieve el tema de la obra: "Most putrified core, so fair without/ Thy goodly armour thus hath cost thy life/ Now is my day's work done; I'll take my breath./ Rest sword; thou hast thy fill blood and death" (V.8.1-4) (¡Oh corazón más putrefacto, tan hermoso al exterior! Tu lujosa armadura te ha costado la vida. Ahora que mi trabajo de la jornada ha terminado, voy a respirar a satisfacción. Reposa, espada mía; tienes hartura de sangre y muerte).

Este breve episodio simboliza el motor de la obra: la confusión que la belleza exterior crea al ocultar la corrupción interna. Héctor, flor de la caballería troyana, asesina a un contrincante por el deseo vil de apoderarse de la riqueza material ajena. La guerra; el falso ideal caballeresco; Helena y Crésida; el orden griego; el respeto a la jerarquía ficticio; Ulises y Aquiles, todo en la obra gira alrededor de la idea de que una apariencia agradable esconde una realidad que nunca se confiesa. La muerte de Héctor corresponde a esta concepción. Incluso, hay cierta justicia poética en el hecho de que muera a traición aquel que empuja a todo un pueblo a su destrucción, por el deseo personal de gloria y de riquezas. La misma idea de realidad inconfesada cierra la obra al atribuirse Aquiles la deshonorosa muerte de Héctor y desfilar gloriosamente entre griegos y troyanos.

El asesinato de Héctor, muerto por la espalda, cuando estaba desarmado, irónicamente sirve

para que Aquiles –"putrified core"– recupere el prestigio perdido y aparezca ante los demás como el gran héroe –"fair without". Ninguno de los protagonistas se da cuenta de la ignominia, únicamente el lector toma conciencia.

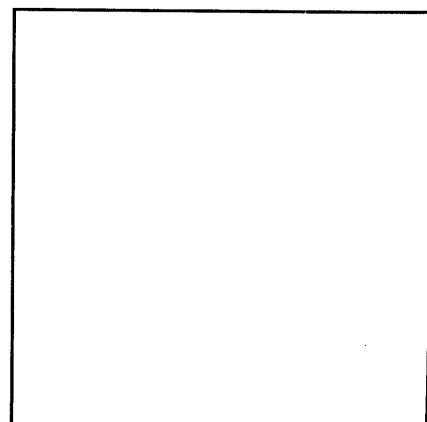
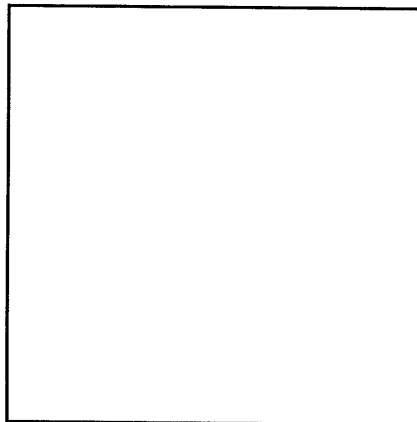
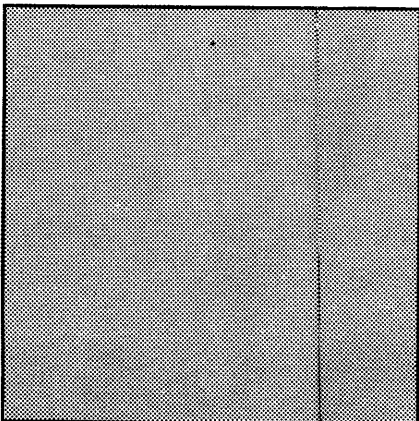
Semejantes moscardones

Ante todo, el valor de la obra reside en su capacidad para conmovernos, para inquietarnos ante la presencia de semihombres como Troilo o Aquiles, cuya corrupción interior preferimos ignorar, pues nos seduce la pompa del aparato exterior que la cubre. El espectador que perciba tal visión crítica de la obra, estará de acuerdo con Tersites, cuando menos en una de sus afirmaciones: "Ah! How the world is pestered with such water-flies, diminutives of nature!" (V.1.33-55) (¡Ah, cuán infestado está el mundo de semejantes moscardones, diminutivos de la naturaleza!).

La denuncia de esta humanidad raquílica shakespeariana, evoca el comienzo de un poema que un mexicano, Manuel Acuña dedica, precisamente, a "La ramera". Acuña, el poeta romántico más famoso de la cultura en México, expresaba así la pequeñez de quienes censuran a las prostitutas, luego de haberse deleitado con ellas:

Humanidad pigmea,
tú que proclamas la verdad y el Cristo,
mintiendo caridad en cada línea;
tú que, de orgullo el corazón beodo,
por mirar a la altura
te olvidas de que marchas sobre lodo...¹¹

Troilus and Cressida toca aspectos de una miseria humana, de una humanidad pigmea, que pocas veces se plasma en poesía, quizá por la dolorosa verdad que revela. De manera un tanto brusca, el genio shakespeariano invita así a la reflexión sobre la contradictoria naturaleza humana.



NOTAS

¹ Homero no contiene los pormenores del triángulo amoroso. En realidad, la tradición es medieval y procede de los escritos de Dictys Cretensis. El trovador Benito de San Mauro, Guido de Colonna (en *Historia trojana*) y Boccaccio (en *Il Filostrato*), fueron conformando el asunto. Chaucer finalizó su poema hacia 1386. Dryden escribió una obra homónima de la shakespeariana en 1679. *The Testament of Cressid*, del escocés Henryson fue publicada en 1593. Cf. H.R. Rollins, "The Troilus and Cressida story from Chaucer to Shakespeare", *Publications of the Modern Language Association of America*, XXXII, 1917, pp. 383-429. También R.K. Gordon (ed.), *The Story of Troilus*, E.P. Dutton & Co., Nueva York, 1964.

² "Probably no modern production of this play can make it a satisfactory theatrical experience", en D. Seltzer, "Introduction", *Troilus and Cressida*, The Signet Classic, New American Library, New York, 1963, p. XXVIII. Seltzer ofrece un buen estudio sobre las diversas reacciones de la crítica y del público a la obra y, específicamente, las dificultades de poner en escena *Troilus and Cressida*.

³ *The Oxford Companion to English Literature*, Oxford, 1978, lo llama "a period of gloom", p. 711.

⁴ Todas las citas están tomadas de D. Seltzer, *op. cit.* Las referencias a las citas textuales aparecen entre paréntesis y tienen el siguiente orden: número de acto, de escena y de líneas (III.2.12-14). La traducción al español es mía, aunque en ocasiones sigo la consabida traducción de Luis Astrana Marín, *William Shakespeare. Obras completas*, 15ª ed., Aguilar, Madrid, 1967.

⁵ Cf. el término *commentary* "It seeks to illuminate meaning...", "How to read?", Tzvetan Todorov, *The Poetics of Prose*, Cornell University Press, USA, 1977.

⁶ Las primeras líneas de la versión chauceriana resumen la acción. Desde fines de la Edad Media, eran conocidas por los ingleses letrados, pues el poema era famoso. "The double sorwe of Troilus to tellen,/ That was the king Priamus son of Troye,/ In lovyng, how his adventures fellen/ Fro wo to wele, and after out of joie..." (Contar la doble pena de Troilo, que fuera hijo del rey Príamo de Troya, en el amor cómo sus aventuras fueron del dolor al bienestar, y luego fuera de la felicidad...), ed. F.N. Robinson, *Geoffrey Chaucer, The Complete Works*, 5ª rpt., Oxford University Press, Oxford, 1978, Libro I, líneas 1-4.

⁷ G. Chaucer, *op. cit.*, Book II, L. 113-119.

⁸ Cf. D. Seltzer, *op. cit.*, p. XXVI: "Troilus contains speeches that illuminate difficult portions of other plays, but seem somehow incongruous in this one" (*Troilo* contiene discursos que arrojan luz sobre ciertos fragmentos de difícil comprensión en otros dramas shakespearianos, pero que parecen incongruentes en esta obra).

⁹ En la época isabelina, la blancura de la piel se tenía por signo de distinción y alcurnia. Solamente se bronceaban las personas del vulgo

que debían trabajar a la intemperie para ganarse la vida. Proclamar que la piel de las griegas estuviera bronceada equivalía a insinuar que no eran damas, sino campesinas.

¹⁰ Hay una clara alusión a la relación sexual; específicamente, a la eyaculación. Los isabelinos creían que cada vez que el hombre eyaculaba, moría un poco. Esta curiosa noción tiene un gran trasfondo de represión sexual.

¹¹ Manuel Acuña, "La ramera", *Álbum de oro del declamador*, selección de José M. Francés, Ed. Olimpo, México, 1960, pp. 197 ss. Tal vez la poesía de Acuña no sea la mejor ni la más famosa de la cultura mexicana. Pero su suicidio por Rosario lo convirtieron en una celebridad y por ello ha pasado a la historia: es un lugar común en la cultura amorosa de México. (Esto lo prueba la obra *In Memoriam*, de Héctor Mendoza, estrenada en la ciudad de México en la década de los setenta y que rebasó las 300 representaciones). En todo caso, lo menciono junto a Shakespeare porque a Acuña pertenecen la expresión y el concepto de "humanidad pigmea" que fundamenta este trabajo. Me resta decir que el comienzo de "La ramera", me dio la mano para comentar *Troilus and Cressida*. No aludo al resto del poema de Acuña, bastante malo, por cierto.

BIBLIOGRAFÍA

- Bethell, S.L., *Shakespeare and the Popular Dramatic Tradition*, Staples Press, Londres, 1994.
 Chaucer G., *The Complete Works*, Ed. by F.N. Robinson, OUP, Oxford, 1938.
 Harvey, P., *Oxford Companion to English Literature*, OUP, Oxford, 1938.
 Foakes, R.A., "Troilus and Cressida Reconsidered", *University of Toronto Quarterly*, XXXII, enero, 1936.
 Knights, L.C., *Some Shakespearean themes and an Approach to Hamlet*, Penguin Books, Londres, 1970.
 Lawrence, W.W., *Shakespeare's Problems Comedies*, The Macmillan Co., Nueva York, 1931.
 McAlindon, T., "Language, Style and meaning in *Troilus and Cressida*", *PMLA*, Vol. 84, No. I, enero de 1976, EE.UU.
 Seltzer, D. (ed.), *Troilus and Cressida* by W. Shakespeare, The New American Library, Nueva York, 1963.
 Tillyard, E.M.W., *Shakespeare's Problem Plays*, Chatto & Windus, Londres, 1960.
 Todorov, Tzvetan, "How to read", *The poetics of Prose*, Cornell University, EEUU., 1977.
 Wilson-Knight, G., *The Wheel of Fire, Interpretations of Shakespearean Tragedies*, Methuen, Londres, 1978.

